

О. П. Драчова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Поліфонічні засади у структурі кінематографічного тексту як втілення діалогічності в соціокомунікаційному просторі

Драчова О. П. Поліфонічні засади у структурі кінематографічного тексту як втілення діалогічності в соціокомунікаційному просторі. Проаналізовано засоби поліфонічної текстуальної організації документального фільму О. Фетисової «Вероніка та саксофон» як чинника елітарної діалогічної структури в масовокомунікаційному просторі.

Ключові слова: документальне кіно, кінематографічна текстологія, поліфонія, масовокомунікаційний простір.

Драчова О. П. Полифонические основы в структуре кинематографического текста как воплощение диалогичности в социокommunikационном пространстве. Проанализированы средства полифонической текстуальной организации документального фильма А. Фетисовой «Вероника и саксофон» как фактора элитарной диалогической структуры в массовокоммуникативном пространстве.

Ключевые слова: документальное кино, кинематографическая текстология, полифония, массовокоммуникативное пространство.

Drachova O. P. The principle of polyphony in the structure of the cinema text as an embodiment of dialogical bases in masscommunicative space. Some features of the polyphonic textual organization of the documentary by O. Fetysova «Veronica and a saxophone» as a factor of the elitist dialogic structure in the masscommunicative space is analysed.

Key words: documentary, cinematic textology, polyphony, mass-communicative space.

Розвиток телевізійних технологій та їх поширення на середовище соціокомунікаційного простору призводить до витіснення кінодокументалістики на периферію. *Суспільна свідомість зникає до стереотипізації масмедійного тексту, а кінематографічна текстологія ускладнюється відповідно до новітньої культурної парадигми. Таким чином документальне кіно долучається до елітарної культури і стає її сегментом.*

Актуальність дослідження полягає в тому, що на сьогодні документальне кіно в науці про соціальні комунікації є маловивченим саме як різновид екранної публіцистики, який формує своєрідну екранну метамову, яка утворює складну, багатоаспектну структуру, що апелює до підготовленого, свідомого глядача і потребує належного підходу до її вивчення.

Феномен так званої експансії з боку нових засобів комунікації розглядався як у класичних дослідженнях соціокомунікаційного простору (Ю. Габермаса, М. Маклюєна, Х. Ортегі-і-Гассета, Е. Тоффлера), так і в новітніх студіях (М. Бутиріної, Н. Зражевської та ін.). Зокрема мистецтвознавець З. Алфьорова наголошує, що ця продукція певним чином уніфікована: «Основним принципом взаємодії є не ізоляціонізм, притаманний традиційній культурі, і навіть не діалог або обмін культурними цінностями,

який характеризував національну культуру, а культурна експансія» [1:11].

В. С. Біблер підкреслював, що в контексті культури індивіди існують в горизонті спілкування осіб: «життя мого духу у плоті твору буде справді безсмертним, завершеним, і — невичерпним, і індивідуально-неповторним лише в тій мірі, в якій цей (мій) твір виявився здатним зосереджувати і індивідуалізувати в собі всю культуру, цілісну культуру даної епохи» [4].

Метою статті є розгляд принципу поліфонії в текстології фільму О. Фетисової «Вероніка і саксофон» як чинника елітарної діалогічної структури.

Ця стрічка не репрезентується в засобах масової комунікації і переглянути її можна тільки у фестивальному просторі. Фільм отримав першу премію на фестивалі «Контакт» у 2005 році, і як візитна картка цього фестивалю був продемонстрований в ефірі телеканалу «1+1».

За словами Ж. Дельоза, звук у кіно до прямої репрезентації часу, як змінюваного цілого, додає безпосередню, але музичну і тільки музичну, нічому не відповідну репрезентацію [6:565]. Найбільш вірогідною, на нашу думку, музичною формою, що визначає цей концепт у даному творі є поліфонія.

Поліфонія — це багатоголосна музика, яка об'єднує кілька мелодій, що звучать одночасно,

і кожна з яких виразно чутна та має самостійно окреслене значення. Музичний супровід долучається до концепту репрезентації часу, і в текстології цього фільму визначається формою поліфонічного твору, суміщаючи вираження музичної та текстологічної поліфонії.

Із погляду музичної форми у фільмі увиразнюються елементи експозиції (проведення теми в різних варіаціях) та розвиваючого розділу (ускладнення поліфонічної комбінації мотивів та їх переосмислення). Епізоди фільму, починаючись із звичайного коментаря, розбиваються на різноманітні тематичні варіації, поліфонічна єдність яких наближує кінематографічну форму до структури музичного твору.

Варто наголосити також і на концепті текстологічної поліфонії М. Бахтіна [3], за визначенням якого, свобода героя поліфонічного твору є відносною: вона створена автором і являє собою вираз його задуму. Автор поліфонічного тексту не входить у простір зображуваного, але залишається дотичним до нього. Такого роду художні системи виражають, за М. Бахтіним, амбівалентність і незавершеність самої природи людини і її думки.

Музика у виконанні Вероніки Кожухарової протягом усієї картини не тільки органічно доповнює створюваний автором відеоряд, але й несе самостійне символічне навантаження сюжетної лінії. Для того, щоб розкрити текстологічні нюанси оповідальної структури зазначеного фільму, необхідно провести паралелі із структурою музичних творів, оскільки ритмічна та наративна форми кінематографічної оповіді корелюють, а іноді навіть уподібнюються до музики.

Фільм починається з пронизливого звуку саксофона, потім на екрані з'являється цей інструмент у відчиненому футлярі, і тільки після цього ми бачимо обличчя самої героїні. Її руки з ніжністю торкаються до саксофона. У черговому кадрі — дитина, яка стоїть біля вітражного вікна. Рука дитини затримується на вітражі. У наступному кадрі камера зосереджується на очах героїні, яка грає на своєму інструменті, і далі — її портретний план із титрами назви фільму англійською мовою «If I were a saxophone».

Якщо перекласти дослівно цю назву українською мовою, то вона буде відрізнятися від заявленої в пресі та фестивальних синопсисах і звучати так: «Якби я була саксофоном». На нашу думку, саме такий варіант назви найбільш вірогідно відтворює інтенції героїні, її відношення до своєї діяльності. Далі ми бачимо на загальному плані, що героїня грає в концертній залі, заповненій глядачами. Потім — обличчя людей, що слухають музику. Вероніка закінчує грати, чуються звуки аплодисментів і крики «Браво!».

Цей початковий епізод можна вважати експозиційним як з погляду текстологічної побудови (він знайомить глядача з головною героїнею, її характерними особливостями та уподобаннями), але також як уподібнення до концепту експозиції поліфонічної музичної форми. Так, в епізоді виникає також символічний герой-дитина, тема якого далі розвивається паралельно з головною сюжетною лінією. Показовим також є й те, що головна героїня в цьому епізоді нічого не говорить, за неї розмовляє інструмент, з яким вона ототожнює себе.

Наступний епізод побудований на контрасті з першим. Тут ми бачимо героїню, яка зосереджено рухається у вуличному натовпі. За кадром звучать її роздуми, схожі на внутрішній монолог: «Одним словом, було дуже важко... Було важко, оскільки багато чого не розуміла. Москва — це якесь жахливе місто... Москва мене ніколи не гріє». Останні слова Вероніка промовляє вже в кадрі. Ми бачимо, як вона їде в машині і розказує про своє життя в якості інтерв'ююваного, але інтерв'юера так і не побачимо до кінця фільму. Олена Фетисова обирає таку стратегію, як існування поза кадром із мінімальним втручанням наявної авторської позиції як ведучої. У фільмі відсутній також закадровий авторський текст. Режисер вибудовує текстуальність фільму за допомогою висловлювань самої Вероніки, конструювання діалогічних стосунків між героями, створення асоціативно-образних тематичних ліній, а також музичного компонента. На наш погляд, така стратегія автора поліфонічного твору корелює з концепцією М. М. Бахтіна.

Камера панорамує вулицями Москви. За кадром чути гру саксофону, яку супроводжує чоловічий коментар, стосовно сильної або слабкої долі. Потім ми знову бачимо Вероніку в кадрі. Вона на вокзалі їде вздовж потяга, зупиняючись біля провідників з проханням: «Ноти можна передати до Києва?» Вони відмовляють і відвертаються, ховаючись від камери. «Але це всього-на-всього ноти... передати диригентові... У мене там концерт...» Героїня знову їде повз вагони, за кадром продовжує звучати та сама гра саксофона з коментарем, а на них накладається фрагмент інтерв'ю Кожухарової: «Я не можу сказати, що значить: «моя Батьківщина»? Я не розумію, що значить: «моя Батьківщина»? Місце, де я народилась? Так, це — Крим».

Незважаючи на явну кінематографічну документальність зображуваного (камера фіксує певну дію — пошук людини, яка б допомогла передати ноти), епізод набуває символічного сенсу, оскільки автор накладає такий же документальний, але з іншого часового виміру, аудіоряд. На екрані це виглядає як спогад або внутрішній монолог, які штучно прикріплюються до зазна-

ченого зображення. Цей прийом подібний до концепту «закріплення» («постановка на якір», за Р. Бартом) завдяки мовній номенклатурі тих чи інших денотативних смислів візуального образу. Оскільки полісемічність зображення відкрита для безлічі можливих значень, додається текст, що «прикріплює» до неї найкраще значення. У ширшому сенсі прикріплення значення відбувається не тільки через слова, але й через сполучення двох образів [2:303].

Можна також стверджувати, що з даного епізоду бере початок розвиваючий розділ композиційної поліфонічної побудови фільму — проведення теми в різних тональностях. Тут наявний мотив наполегливого пошуку власного шляху як у житті, так і в професії, адже ми бачимо, що героїня постійно рухається. Ускладнення поліфонічної структури досягається шляхом рекомбінації структурних елементів, такі як накладання «синхронів» на інший відеоряд та суміщення декількох видів звукових тем (музика, коментар до неї, роздуми героїні), а також насичення епізоду внутрішньокадровою символікою.

Після того, як героїні вдається-таки передати ноти до Києва, вона опиняється біля будівлі Академії музики імені Гнесіних, заходить туди і піднімається сходами, проходячи повз величезне вікно з вітражами. Візуальний образ вітражу з'являється у фільмі вдруге і буде проходити неодноразово, символізуючи творчість. Потім ми бачимо Вероніку, яка працює з викладачем у класі. Музичний супровід із чоловічим коментарем, який ми чули в попередньому епізоді, тепер іде одночасно із зображенням. У наступному кадрі викладач розповідає про Вероніку, причому коментар подається як звичний для телетексту «синхрон» із підписом: «Юрій Воронцов, професор Російської Академії музики імені Гнесіних». Так до кінематографічної побудови фільму автор долучає текстуальні складники телевізійного формату, підлагоджуючи їх під власний авторський стиль.

Спочатку текст коментаря йде синхронно із зображенням: «Віка дуже багато знає сама по собі. Вона їздить у Францію на консультації, їздить на майстер-класи...». На цих словах за кадром починають лунати варіації гри на саксофоні, професор продовжує: «Вона знає французьку школу. Ми з нею займаємось, і я їй підказую, що я чую з боку, що потрібно виправити чисто ритмічно...». На останній фразі змінюється зображення. На екрані — захід сонця над новобудовами, продовжує звучати музика та коментар викладача: «По відношенню до звуку їй навіть вчити не треба, вона настільки володіє цим...». Камера блукає коридорами квартири. Із підпису на кадрі можна дізнатися, що це квартира друзів Вероніки. Тут панує безлад і прогулюється кіт, з цікавістю заглядаючи в камеру.

Коментар продовжується: «Другої такої людини я не бачу... А тому, що це людина, яка спить із саксофоном, яка якщо навчатися, добу буде навчатися. А таких людей дуже мало».

Коментар закінчується, але музика продовжує звучати. Камера панорує кімнатами квартири, немов розшукуючи того, хто грає. В одній із кімнат біля вікна потрапляє в кадр Вероніка, яка розучує на саксофоні мелодію. Камера повільно та хвилюподібно повертає назад. Тут ми бачимо застосування автором методу «суб'єктивної камери» — художнього прийому, започаткованого в 1950-ті і на початку 1960-х років у кіно, коли дії камери стають «свідомішими», дозволяючи їй втілювати власні бажання та почуття. Такий метод сприяє загостренню мізансцени, вносить у кадр динаміку, підсилює, шляхом передачі темпоритму, співзвучного станові героя, емоційний вплив на глядача.

У цілому ж, цей епізод, починаючись зі звичайного коментаря, розбивається на так звані «підголоскові мотиви» — захід сонця, блукаюча камера, самотність героїні у великому місті та її наполеглива праця, поліфонічна єдність яких наближує кінематографічний текст до побудови музичного твору.

Наступний кадр за технікою виконання наближений до попереднього: тут камера також панорує, знаходячись на дитячому майданчику, де граються діти, раптом фокусуючи увагу на дівчинці, яка просто стоїть замислившись. До неї наближується хлопчик зі словами: «Ліля, тебе знімають, посміхайся». Дівчина відповідає: «Я знаю», але продовжує стояти, не ворухнувшись. Кадр не має додаткового супроводу окрім «інтершуму» (тобто звуку записаного в момент прямої документальної зйомки).

Образ дитини з'являється у фільмі вдруге, але автор не дає глядачеві роз'яснень, хто ці діти, і яке відношення вони мають до оповіді. Неодноразове з'явлення дитини на екрані не тільки акцентує увагу, але й провокує замислитись над асоціативними зв'язками цього образу з іншими мотивами картини. Так, наприкінці зазначеного кадру починає звучати музичний супровід, і в черговому кадрі камера у швидкому русі панорує вгору і зупиняється на героїні, яка стоїть на високому мосту, а перед нею відкривається широкий краєвид міста. Потім ми бачимо, як птахи летять над містом, поїзд, що рухається також у швидкому темпі, і знову Вероніку, яка стоїть у вагоні. Кожен з кадрів має власну символіку, а їх послідовність створює перехресні асоціативні зв'язки, які, підлагоджуючись під музичний супровід, утворюють поетику кінематографічної оповідальності.

У вагоні метро поруч з Веронікою знаходиться багато темношкірих людей, а рекламні

вивіски написані французькою мовою, що поруч із синтагматикою попередніх кадрів дає змогу зрозуміти, що героїня знаходиться вже у Франції. Вона виходить з вагону та йде довгими переходами. Камера фокусує увагу на її зосередженому обличчі, монтажні переходи підлагоджені під швидкий темп її руху та темп музичного супроводу. На тлі цієї дії за кадром накладається текст Вероніки: «Я дуже вдячна Маргариті Костянтинівні Шапошніковій. Вона не просто навчила мене грати на саксофоні, вона відіграла велику роль у становленні мене як людини».

У наступному кадрі ми бачимо немолоду жінку, що сидить на вулиці на лаві: «Мені?» — говорить вона і сміється. Після цього кадр підписується як звичайний «синхрон» телевізійного сюжету: «Маргарита Шапошнікова, професор російської академії музики імені Гнесіних». Підлагоджуючи телевізійні стандарти (такі, як «синхрон») під кінематографічну стилістику, автор утворює новий, амбівалентний тип діалогічних стосунків між своїми героями: формулюючи власне висловлення, людина не має можливості поставити крапку, оскільки в контексті фільму воно обов'язково буде підхоплене наступним учасником діалогу, який у кінцевому рахунку стає відкритим і «незавершеним». Таким чином, концепт текстологічної побудови поліфонічного твору, введений у науковий дискурс М. М. Бахтіним, ще раз унаочнюється у даному фільмі.

Ми бачимо Вероніку на тлі будівлі; і кадр підписується: «Франція. Паризька національна філармонія». Коментар М. Шапошнікової продовжується вже за кадром: «Звісно, французька школа — вона передова. Зараз найбільш значущою фігурою є Клод Делянгл...», — у цей момент на екрані з'являється великий план обличчя чоловіка та до тексту долучається музичний супровід. «Це головний професор Франції, який визначає виконавчі позиції на цьому інструменті», — закінчує коментар Маргарита Костянтинівна.

У наступному кадрі — героїня демонструє своє вміння грати Клоду Делянглу. Він уважно слухає, але Вероніка помиляється і, вибачаючись, продовжує гру. Професор коментує помилку та вказує на інший аспект виконання. Вероніка виконує зауваження і грає відповідний мотив. Камера фокусує увагу на її зосередженому обличчі, і під кінець вона переводить очі на професора. Черговий кадр — «синхрон» К. Делянгла: «Вона сповнена сили і енергії, і я впевнений, що вона гратиме чудово». Так мотив діалогу актуалізується в рекомбінації документальних кадрів із «синхронами».

Новий епізод починається з детального плану: чийсь руки бовтаються у воді. Камера «від'їжджає», і ми бачимо героїню, яка умиває

обличчя біля фонтану. Кадр підписано: «Париж. Музей Лувр». Вероніка струшує краплі з рук та піднімає обличчя вгору. Наступний кадр відображує групу дітей біля ванної кімнати, які також закінчують умивання та проголошують на камеру свої імена: «Мене звуть Катя... А я Настя...». Потім знову детальний план: руки ніжно торкаються до саксофона — Вероніка готується до виконання музичного твору в кімнаті, за кадром лунають її слова: «Джаз можна грати, коли ти від п'ят до голови — ти увесь у джазі, але мені більше подобається класична музика, мене вона зачіпає, і я у ній — як риба у воді».

Героїня починає грати, камера «від'їжджає», знову актуалізуючи власну «суб'єктивність»: блукаючи коридором квартири, вона фокусується на невідомій глядачеві жінці, яка підглядає за репетицією Вероніки, потім панорамує над Парижем, зосереджуючи увагу на химері Собору Паризької Богоматері, що немов заслухалася грою. У наступному кадрі — героїня стоїть на Ейфелевій вежі; за нею знову ж таки розгортається панорама цього міста. Камера панорамує вежею вниз, і ми бачимо, як Вероніка проходить під нею.

Перенесення в часі та просторі в цьому епізоді доповнюють інтенціональність музичного супроводу, який починається майже як «синхрон» і вибудовується відповідно до поліфонічного концепту усього твору, базуючись також і на тематичній відповідності діалогічної організації. Так, рухаючись містом, героїня починає розповідати про себе: «Напевно, це добре, що я народилась у провінційному містечку, тому, що мене не з'їло це поняття мегаполісу, суєти, шаленого руху».

Продовжує розповідь Вероніка, вже перебуваючи в автомобілі, проїжджаючи вздовж Сени: «Чомусь усі думають, що я така ось багата, що можу собі дозволити поїхати у Францію чи в Бельгію... Насправді це великі проблеми, і моїй сім'ї часто потрібно економити і відкладати мені на поїздку. За дуже вдячна своїй сім'ї за те, що вона мене дуже підтримує в цьому та розуміє».

У наступному кадрі — дівчина підліток, яка ходить кімнатами будинку, розповідаючи, хто там живе. Камера невідривно рухається за дівчиною (епізод знято єдиним планом): «Тут моя кімната, Катіна і Вірина...», — ми бачимо великий коридор з неабиякою кількістю дверей. «Тут Стася живе...», — показавши кімнату дівчина рухається до іншої: «Тут Віка живе, у цій кімнаті...». Дівчина переходить знову, епізод супроводжує лірична саксофонна мелодія: «Тут Уліна кімната та Юліна кімната... Тут Льошина кімната, та Серьожина кімната... Тут Танина кімната та Аніна кімната... Тут живе Шурік».

Можна стверджувати, що образ дитини до цього моменту є почасти загадковим. Він постійно провокує, запрошує до роздумів, і не тільки до створення асоціативних зв'язків типу «маленька дівчинка» — «доросла дівчина», але й до розкриття певної таємниці, що належить героїні, і ключ до її розгадки лежить у площині даного образу.

У черговому кадрі ми також бачимо дитину, яка щось ліпить із тіста. А за кадром голос дорослої жінки надає коментар: «Ми готуємо для Віки її улюблені пиріжки, за рецептом нашої бабусі, якої вже з нами немає, але Віка її дуже любила. Це була її улюблена їжа і це було замовлене їще з Москви». Серед дітей ми бачимо немолоду жінку, яка продовжує розповідь, не відволікаючись від своєї справи: «Коли ми прийшли до майстра, було ще дуже рано, десь близько семи годин ранку. Ми прийшли невчасно — він нас зустрів у піжамах і з не дуже задоволенням виглядом. А коли Віка почала грати, він з'явився у парадному костюмі, викликав мене і викладача в коридор і сказав, що ви маєте справу з абсолютно надзвичайним обдаруванням і навіть не уявляєте, яких вершин досягне ця дівчинка. Ми не повірили, оскільки те, що Віка грала ще музикою назвати було важко, вона ще тільки починала». Жінка робить невеличку паузу, і саме тут автор підписує кадр: «Ірина Кожухарова. Прийомна мати».

Вероніка їде на машині повз недобудовані будинки котеджного містечка і під'їжджає до ганку свого будинку. Її зустрічає юрба дітей, і обіймаючи, проводжають в будинок, де вони зустрічаються з матір'ю. Тема матері підхоплюється в наступному «синхроні» Вероніки, який має титр: «Москва. Дім-музей О. Скрябіна». Мова йде про вибір інструмента, про те, що спочатку їй хотілося грати на флейті.

Після цього йде «синхрон» з Іриною Кожухаровою: «У тому домі, у мами, вона прожила півроку і отримала там хороший невроз...». Далі ми дізнаємось, що Ірина Вероніку вдовчила, що до того вона жила в дитбудинку, оскільки була дитиною з неблагополучної родини. У звичайному журналістському творі цей факт слугує своєрідною «родзинкою» і зазвичай подається уже в перших рядках твору: «Вероніка Кожухарова — дочка алкоголічки, яку позбавили батьківських прав. Дитдомівка з п'яти років. У шість дівчинці поставили діагноз дебільність. Маленька Мауглі без майбутнього постійно зносила від няньок і вихователів побої, які не може забути досі. Тепер диски із записами концертів Вероніки продаються на всіх континентах. В аеропортах першими її зустрічають репортери. Дитдомівка стала світовою знаменитістю» [11].

У цьому фільмі про походження героїні глядач дізнається, в першу чергу розшифровуючи випадковий образ дитини та її перипетії в сюжетній лінії, і тільки на вісімнадцятій хвилині кінематографічної оповіді автор розкриває сутність даного тематичного напрямку. Розшифровуючи тонкі межі свого образу автор дуже обережно торкається особистісних характеристик і прагне максимально наблизитись до онтологічних властивостей свого героя.

Слід відзначити той факт, що камера в цьому фільмі легко переміщається в просторі, але аж ніяк не в часі. Все, що ми бачимо на екрані, — це теперішній час, і діти, яких ми бачимо, — не є «образом минулого» головної героїні фільму. Це реальні діти, які живуть тут і зараз, у яких є реальні імена. Таким чином, головною ідеєю фільму є не стільки розкриття особистості головної героїні, скільки спонукання глядача до виявлення індивідуальності дитини, яка в цей момент знаходиться поряд з ним.

Часові зміщення характерні для візуального ряду картини, однак вони містять безперечну документальність. Автор вибирає технологію безперервного спостереження за своєю героїнею, виокремивши потім необхідні для образної структури елементи і komponуючи їх відповідно до внутрішнього концепту твору, причому алгоритм цієї послідовності прочитується глядачем не відразу, і таким чином створюється певна інтрига у взаєминах автора й глядача. Наприклад, епізод із передачею нот на київському вокзалі Москви, який заявлений на початку картини, має розвиток і логічне завершення тільки в другій частині цієї кінематографічної оповіді. Таким чином, одна і та ж тема, набуваючи варіативного забарвлення, співзвучного музичним тональностям, тим не менше зберігає свою форму і неодмінно прагне до свого завершення, так званого фінального акорду.

Показово також і те, що до свого завершення прагне не тільки візуальний образ, але й фраза, яка нібито випадково звучить у контексті кадру. Так, на початку фільму героїня говорить про те, що вона недостатньо відчуває джаз і їй подобається більше класична музика. Але наприкінці картини ми бачимо кадри з міжнародного джазового фестивалю в Коктебелі, у якому Вероніка бере участь. Ведуча оголошує: «А зараз — сюрприз! «Джаз я ніколи не грала». Це — Вероніка Кожухарова!». Чуються бурхливі оплески, і героїня починає грати в супроводі інших музикантів. Таким чином, початковий текст звучить певним рефреном із фінальним, однак стереотип заперечення джазової музики розвінчується на очах у глядача.

Назва фільму як сегмент текстотворення кінематографічного нарративу також оприявнюється. Вона транспонується в словах героїні

в той момент, коли вона перебуває на фабриці з виготовлення саксофонів і стоїть навпроти безлічі новостворених інструментів: «Як і всі люди. Мені хочеться, щоб як новонароджена дитина, він був дуже, дуже щасливий. Щоб у нього все добре склалося в долі. Те ж саме мені хочеться і для саксофона». Вероніка персонілізує інструмент і таким чином мотив дитини набуває нового, символічного аспекту звучання. Далі цю персоніфікацію героїні переносить на власний буттєвий рівень: «Я б мріяла, *якби я була саксофоном*, щоб виконавець ставився до мене як до живого, щоб дуже сильно мене любив, постійно зі мною спілкувався, про щось зі мною розмовляв, якісь таємниці мені довіряв».

У фінальному епізоді всі тематичні лінії картини, переплітаючись, не тільки набувають своєї логічної завершеності, але, особливим чином гармонізуючись, утворюють особливу єдність, уподібнюючись акордному звучанню. Так, спочатку ми бачимо кадр, у якому Вероніка, перебуваючи усередині автомобіля, що рухається, говорить: «Незважаючи на те, що мене несправедливо били, і по суті повинна бути якась злість, як це не дивно, але коли я була маленька, я думала: «Господи, я ніколи не зроблю так, щоб моя дитина, або діти, серед яких я буду перебувати, так страждали». І не важливо, це буде моя сестра або брат, або просто якийсь знайомий, ні, *взагалі дитина. як поняття...*».

У наступному кадрі ми бачимо вітраж на склі, потім йде план, який знято довгою панорамою. Тут відображається повернення групи дітей дошкільного закладу з прогулянки. Вони несуть із собою іграшки і велосипеди, озираючись на камеру, проходять і піднімаються сходами вгору. При цьому вони весь час, не відри-

ваючись, уважно дивляться в об'єктив. Камера наближається до них, і ми можемо розглянути їхні обличчя. Чується голос вихователя: «Дітки, йдіть, ідіть». Починає звучати лірична оркестрова музика. Камера переносить увагу на маленькі ніжки, які продовжують підніматися по сходах, і коли вони зникають з поля зору, кадр змінюється.

Далі ми бачимо детальний план — руки, які обіймають саксофон. Музика триває, камера панорамує вгору і фокусується на обличчі Вероніки. На цьому обличчі відображається вся гама почуттів людини, яка проникливо вслухується в музику. Цей кадр триває близько двох хвилин, протягом яких глядач стежить тільки за зміною виразу обличчя героїні. Темп музики наростає, Вероніка, затамувавши подих, торкається до інструмента і на певній музичній частці вступає в гру.

У наступному кадрі ми бачимо вулицю великого міста. Музика продовжує звучати, але на неї вже накладаються вуличні шуми, і ми вирізняємо Вероніку з натовпу. Вона знову кудись поспішає, як і на початку фільму. Після цього на чорному тлі йдуть фінальні титри картини.

Отже, винаходячи єдиний всеосяжний художній образ, нерозв'язну етичну перипетію, автор актуалізує надчасові питання, відповідаючи на які глядач, у свою чергу, актуалізує відповіді, пов'язані зі своїм власним мисленням. Але це означає, що культура живе тільки в співбутті з іншими культурами. Сполучення різних культурних проєкцій і дає початок розумінню індивіда як особистості, а взаємодію особистостей як спілкування актуальних або потенційних культур. Діалогічні стосунки такого типу потребують подальших досліджень у сфері соціокомунікаційного простору.

Література

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до проявів масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісник ХДАДМ. — 2007. — № 2. — С. 8—15.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
3. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1972. — 179 с.
4. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры. (Два философских введения в двадцать первый век) [Электронный ресурс] / В. С. Библер. — Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/bibl/bibler.html>
5. Бутиріна М. В. Комунікаційний підхід до вивчення стереотипів масової свідомості / М. В. Бутиріна // Діалог. Медіа-студії : збірник наукових праць. — Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2008.— Вип. 7. — С. 41—49.
6. Делез Ж. Кино / Жиль Делез — М. : Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
7. Зражевська Н. І. Розуміння медіакультури : комунікація, постмодерн, ідентичність, ідеології, медіаконтроль, монографія / Н. І. Зражевська. — Черкаси, 2012. — 408 с.
8. Маклюен М. Понимание медиа : Внешнее расширение человека / М. Маклюен. — М. : Гиперборея : Кучково поле, 2007. — 464 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-и-Гассет. — К. : Основи, 1994. — 420 с.
10. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. — М. : АСТ, 1999. — 464 с.
11. Трибушная Л. Цветами и аплодисментами осыпает западная европа девочку-детдомовку, приговоренную в украине 14 лет назад к диагнозу дебильность / Людмила Трибушная // Факты [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.fakty.ua>

ронный ресурс]. — Режим доступа : <http://fakty.ua/82373-cvetami-i-aplodishmentami-osypaet-zapadnaya-evropa-devochku-detdomovku-prigovorennuyu-v-ukraine-14-let-nazad-k-diagnozu-debilnost>

12. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас : пер с нем., под ред. Д. В. Складнева. — СПб. : Наука. 2000. — 379 с.